

Tongue in 'cheek

Daniel Abadie

Οι ιδεολογίες που διαμόρφωσαν τον 20ό αιώνα μοιάζουν να κατέρρευσαν με το γύρισμά του. Και τίποτε δεν φαίνεται ακόμη να έχει υποκαταστήσει τις ουτοπίες που υπήρξαν η κινητήρια δύναμη του στοχασμού και των διαδοχικών πρωτοποριών. Ο μεταμοντερνισμός, τελευταίο μεγάλο κίνημα της παρελθούσας χιλιετίας, αποκτά, ένα τέταρτο του αιώνα μετά την εμφάνισή του, μορφή απολογισμού, ανακεφαλαίωσης. Απέναντι «στο διανοητό που δεν μπορεί να παρουσιαστεί», κατά τη διατύπωση του Λυοτάρ, η σκέψη, από τη φύση της ξένη προς το αδιανόητο, τείνει να επιστρέψει στις βάσεις της. Η πρώτη χιλιετία τελείωσε με έναν φόβο ιερό, παράλογο· αυτό που σημάδεψε το πέρασμα από τη δεύτερη στην τρίτη χιλιετία ήταν η ανάγκη ενός επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας: ο κοινωνικός μύθος είχε αποδειχθεί να μην έχει περισσότερη αξία από την κοινή πίστη.

Η σκέψη που ψελλίζει ξεκινά πάντοτε με το εγώ... Είναι άρα φυσικό οι πρώτες πρόοδοι αυτού του νέου εγχειρήματος να διαμορφώνονται μέσω του μοναδικού επαληθεύσιμου στοιχείου, του σώματος. Αλλά στο μυστικιστικό σώμα της θρησκευτικής σκέψης, στο ακτινοβόλο σώμα που ο ντα Βίντο σχεδιάζει την επιρροή του στην τροχιά του κόσμου, ο 20ός αιώνας έρχεται να προσθέσει το ανώνυμο σώμα, το εναλλάξιμο σώμα της εργασίας σε αλυσίδα, το σώμα στα μητρώα των στρατοπέδων συγκέντρωσης, το δυνητικά επαναλαμβανόμενο σώμα της κλωνοποίησης. Αυτό για το οποίο μιλούν σήμερα οι δημιουργοί είναι λοιπόν ένα σώμα διφορούμενο, κατακερματισμένο, μεταλλαγμένο - και μοιάζουν να μας μιλούν με βάση ένα σώμα φανταστικό - σκόρπια μέλη αυθαίρετα συνταιριασμένα. «Γι' αυτό και όταν μιλάμε σήμερα για ένα διχασμένο άτομο», γράφει ο Μπαρτ, «δεν είναι διόλου για να αναγνωρίσουμε τις απλές του αντιφάσεις, τα διττά του αξιώματα, κλπ. - στοχεύουμε σε μια διάθλαση, μια διάσπαση, στην προβολή της οποίας δεν απομένει πλέον ούτε βασικός πυρήνας ούτε νοηματική δομή: δεν είμαι αντιφατικός, είμαι πολυπράγμων.»

Ορισμένοι από τους δημιουργούς μάς μιλούν γι' αυτό το πανταχού παρόν σώμα μέσω της απουσίας, της κενότητας. Το ένδυμα, το περιτύλιγμα - από το φόρεμα στο Chapeau-vie της Marie-Ange Guilleminot, τα κοσμήματα - περιδέραια σαν φοβερές ουλές του Jean-Michel Othoniel - δημιουργούν ένα ακατονόμαστο σώμα. Τυλιγμένο και φορεμένο, ξετυλιγμένο και καλύπτον, το Chapeau-vie δεν αποτελεί τόσο το «προκείμενο» στις πράξεις μέσω των οποίων η Marie-Ange Guilleminot το παρουσιάζει (στους δρόμους του Μπρούκλιν, στις αίθουσες προκολομβιανής τέχνης κάποιου Μουσείου της Ιε-

Les idéologies qui façonnèrent le XX^e siècle semblent s'être écroulées alors même que disparaissait celui-ci. A cette fin des utopies, qui furent le moteur de la pensée et des avant-gardes successives, rien ne semble s'être encore substitué. Le post-modernisme, dernier grand mouvement du millénaire passé prend, un quart de siècle après son apparition, figure de bilan, d'inventaire avant soldes. Face «au concevable qui ne peut être présenté» énoncé par Lyotard, la pensée, par nature étrangère à l'inconcevable, tend à faire retour sur ses bases. C'est sur une peur sacrée, irrationnelle, que s'était achevé le premier millénaire; c'est le besoin d'une redéfinition identitaire qui marque le passage du second au troisième: le mythe social s'étant révélé sans plus de valeur que la communauté de croyance.

La pensée qui balbutie commence toujours par: je... Il est donc naturel que ce soit du seul donné vérifiable, le corps, que s'élaborent les premières avancées de cette nouvelle entreprise. Mais au corps mystique de la pensée religieuse, au corps rayonnant dont Vinci dessine l'emprise sur l'orbe du monde, le XX^e siècle a ajouté le corps anonyme, interchangeable du travail à la chaîne, le corps matriculaire des camps de concentration, le corps possiblement répété du clonage. C'est donc d'un corps ambigu, morcelé, mutant, que parlent aujourd'hui les créateurs; c'est à partir d'un corps fictif - membrae disjuncti arbitrairement assemblés - qu'ils semblent nous parler. «C'est pourquoi lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, écrit Barthes, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.»

C'est par l'absence, la vacuité que certains de ces créateurs nous parlent de ce corps omniprésent. Le vêtement, l'enveloppe - de la robe au Chapeau -vie pour Marie-Ange Guilleminot - la parure - colliers-cicatrices monumentaux de Jean-Michel Othoniel - suscitent un corps innommable. Roulé et porté, déroulé et enveloppant, le Chapeau-vie est moins le prétexte des actions par lesquelles Marie-Ange Guilleminot le met en œuvre (dans les rues de Brooklyn, dans les salles précolom-

ρουσαλήμ ή στη Βενετία) όσο το «κείμενο» ενός σώματος που γίνεται ξαφνικά ορατό μέσω αυτού που το στέφει ή μέσω αυτού που το κρύβει. Πλασμένο μέσα από την ελαστική υφασμάτινη δομή ενός ανοιγμένου καπέλου, το σώμα δεν είναι ποτέ τόσο ορατό όσο τη στιγμή ακριβώς που καλύπτεται, γίνεται κατά κάποιον τρόπο εικονικό, εμβληματικό. Είναι εδώ η χρυσαλίδα που πληροφορεί το βλέμμα μέσα σε έναν κύκλο αντίστροφο από εκείνον της εξέλιξης.

Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η αλληλουχία κινήσεων που η καλλιτέχνης αποδίδει αρχικά κάτω από το πανί θυμίζουν τις βασικές στάσεις του κύκλου της ζωής - από τη στάση του εμβρύου ως την επιθανάτια - ή και των θρησκειών: μούμια ή εσταυρωμένος. Υπό την κάλυψη του καπέλου-σαβάνου επανεμφανίζονται αυτόματα τα σημεία που προσέδωσαν υπόσταση στις προηγούμενες καλλιτεχνικές αναπαράστασεις. Η φασματική αυτή παρουσία δεν είναι παρά μια άλλη μορφή των ψευδαισθήσεων εκείνων που αναπαριστούν τα ενδύματα της Marie-Ange Guilleminot: νυφικά ερματιομένα με μολύβι που το βάρος τους αντιφάσκει με την αιθέρια εμφάνιση, φορέματα-δίχτυα που οι υπερβολικές τους άκρες υπογραμμίζουν την κλίμακα του απόντος σώματος.

Τα κοσμήματα του Jean-Michel Othoniel μοιάζουν να βγαίνουν από μια γιορτή, άγρια όμως γιατί υπάγεται σε μια ελλειπτική, υπονοούμενη τελετουργία. Στολίδια εύθραυστα, κοσμούν ένα σώμα απίθανο, το παραπέμπουν σε μια αρχική, φυσική κατάσταση - και ίσως εδώ να έγκειται ο λόγος για τον οποίο ο καλλιτέχνης τοποθετεί ευχαρίστως τα έργα του μέσα στη φύση - υπογραμμίζοντας συγχρόνως τόσο την οργανική τους ιδιότητα όσο και την εξαιρετική επιτήδεση που τα χαρακτηρίζει. Ευθύς εξαρχής, το σώμα, έτσι όπως το δείχνει ο Jean-Michel Othoniel (ο Ερμαφρόδιτος αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα), μυρίζει θειάφι, το πρωταρχικό αυτό υλικό της δουλειάς του. Αυτό το «απλό σώμα», όπως το αποκαλούν οι μεταλλειολόγοι, παρόλο που δεν εξυψωνόταν, χρησιμοποιεόταν άλλοτε για τη λήψη αποτυπωμάτων, κάτι στο οποίο είναι αφιερωμένη ακόμα σήμερα η δουλειά του Jean-Michel Othoniel. Γιατί αυτές οι γυάλινες χάντρες, φτιαγμένες με την παλιά μέθοδο του Μουράνο, κλείνουν μέσα τους το φύσημα του υαλοργού, και ο Jean-Michel Othoniel τις αποθέτει έτσι, χάρδια αέρινα απολιθωμένα σε δάκρυα, πάνω σε δέρματα ανώνυμα, ή μέσα στην πνοή του ανέμου, όταν τις σκορπίζει πάνω στα δέντρα. Ο οργανικός χαρακτήρας του έργου, από τα κολιέ ως τα κρεμαστά περιδέραια, έγκειται στο ότι είναι στην πραγματικότητα αποτυπώματα, αναδημιουργημένα μέσα στη λογι-

biennes d'un musée de Jérusalem ou à Venise) que le texte d'un corps soudain rendu visible par ce qui le coiffe ou par ce qui le cache. Moulé par la structure textile élastique d'un chapeau développé, le corps n'est jamais aussi visible qu'alors même qu'il se voile, devient en quelque sorte virtuel, emblématique. C'est ici la chrysalide qui informe le regard dans un cycle inversé de celui de l'évolution.

Ce n'est pas un hasard si ces mouvements primitivement enchaînés par l'artiste sous la bure textile évoquent les positions fondamentales du cycle de la vie - de l'accroupissement foetal au gisant - ou des religions: momie ou crucifié. Sous couvert du chapeau-linceul réapparaissent spontanément les signes qui ont donné corps aux représentations artistiques passées. Cette présence fantomatique n'est qu'une forme autre de ces leurres que représentent les vêtements de Marie-Ange Guilleminot: robes de mariée lestées de plomb dont le poids contredit la vaporeuse apparence, robes filets dont les extrémités outrancières soulignent l'échelle du corps absent.

C'est d'une fête, mais sauvage parce que relevant d'un rituel elliptique, implicite, que participent les parures de Jean-Michel Othoniel. Ornaments fragiles, elles parent un corps improbable, le renvoie vers un état premier, naturel - et peut être est-ce là la raison pour laquelle l'artiste installe volontiers ses œuvres en pleine nature - soulignant d'un coup leur qualité organique et l'extraordinaire sophistication qui est la leur. Dès le début, le corps tel que Jean-Michel Othoniel le montre (l'Hermaphrodite en est un exemple frappant) sent le soufre, ce matériau initial de son travail. Ce «corps simple», comme l'appellent les minéralogistes, s'il n'était pas sublimé, servait autrefois à relever des empreintes, ce à quoi s'emploie encore aujourd'hui le travail de Jean-Michel Othoniel. Car ces perles de verre, réalisées selon l'ancienne pratique à Murano, enferment un souffle, celui du verrier, que Jean-Michel Othoniel dépose ainsi, caresses d'air figées en larmes, sur des peaux anonymes ou dans le souffle du vent lorsqu'il les dispose sur des arbres. Le caractère organique de l'œuvre, des colliers aux suspensoirs, sont en fait des empreintes, recrées dans la logique d'un autre matériau

κή ενός άλλου υλικού και προικισμένα έτσι με μια ζωή νέα και διαφορετική.

Η τελετουργία αποτελεί επίσης αναπόσπαστο μέρος της δουλειάς του Erik Nussbicker. Εκείνη είναι που δίνει μορφή στην οργανική ύλη - λοφίο, κέρας, ψωμί, αλάτι, κρασί - την υποτάσσει ώσπου να της βρει μια χρήση: μουσικό όργανο, εμβληματικές πανοπλίες. Το οργανικό στοιχείο αποτελεί εδώ το θεμέλιο μιας υποκατάστασης, ενός αναπροσανατολισμού. Τρίχες ή κέρατα, τα υλικά-φετίχ του Erik Nussbicker είναι πράγματι προικισμένα με μια αυτόνομη διάρκεια, με έναν χρόνο δικό τους - χαρακτηριστικά, η ανάπτυξη τους συνεχίζεται και πέρα από τον φυσικό θάνατο του σώματος που τα παράγει -, και είναι κατά κάποιον τρόπο προάγγελοι ενός νέου κύκλου ζωής. Έχοντας γίνει διάυλος μιας πνοής, το κέρας διαιώνεται ως μουσικό όργανο. Το διαμελισμένο σώμα - όπως στο Ελάφι του Αγίου Ευσταθίου - προσδοκά την ανακτημένη ενότητα. Μια μυστικιστική θεώρηση - μάλλον παγανιστική παρά θρησκευτική ωστόσο - της μετουσίωσης, προσδίδει έτσι στο έργο του Erik Nussbicker έναν ιδιαίτερο τόνο που το κάνει να ξεχωρίζει από το έργο των συγχρόνων του.

Ορισμένα από τα έργα της Annette Messenger μιλούν επίσης για διάσπαρτα τμήματα του σώματος, όπως το Plaisir-Déplaisir. Όμως δεν πρόκειται εδώ για ένα σώμα θριαμβευτικό, αλλά για ένα σώμα απαγορευμένο, εσωτερικό, για μια κατάδυση εντός της άγαμης μηχανής. Η διαφάνεια του Grand Verre επέτρεπε την ακτινογραφική θέαση του πόθου - η διεύδυση του θεατή μέσα στο ίδιο το σώμα του έργου, η διαδρομή του η γεμάτη συναντήσεις, φευγαλέα αγγίγματα, προσδίδει αντίθετα στη δουλειά της Annette Messenger έναν χαρακτήρα σωματικό, απτό, που υπογραμμίζουν τα ίδια τα υλικά του έργου: ύφασμα, καπός, πλεκτός... Ο επισκέπτης καλείται κατά κάποιον τρόπο σε μια κατάδυση σε έναν αμνιακό σάκο όπου βρίσκονται αιωρούμενα τα σπλάχνα λίγο-πολύ αναγνωρίσιμα, οι σπονδυλικές στήλες με την ευλυγισία του ιππόκαμπου. Ο αφαιρετικός και μαζί εξορκιστικός χαρακτήρας που η Annette Messenger προσέδωσε στο έργο της από τις πρώτες κιόλας δουλειές της (Annette Messenger collectionneuse) γίνεται εδώ κοινή εμπειρία. Οι κρεμασμένοι καθρέφτες, τα δίχτυα που βρίσκονται διάσπαρτα στο έργο, αποτελούν τα αντίστοιχα σημάδια της παγίδας που μεταβάλλει τον θεατή/ηδονοβλεψία σε όργανο, δέσμιο του πειράματος που πίστευε ότι παρακολουθεί. Ο επισκέπτης ανακαλύπτει τελικά τον εαυτό του μέσα στην πιο πλήρη ερωτική μεταφορά, εντός του σώματος που εξερευνά.

Η εξερεύνηση του σώματος έχει εμπλουτιστεί μέσα σε

et douées ainsi d'une vie nouvelle et différente.

Le rituel est part intégrante du travail d'Erik Nussbicker. C'est lui qui donne forme à la matière organique - crins, corne, pain, sel, vin - la contraint jusqu'à lui trouver valeur d'usage: instrument de musique, panoplies emblématiques. L'élément organique est ici le support d'une substitution, d'un recyclage. Poils ou corne, les matériaux fétiches d'Erik Nussbicker sont en effet dotés d'une durée autonome, d'un temps propre - significativement leur croissance continue par delà la mort physique d'un corps qui les produit, ils sont en quelque sorte annonciateurs d'un nouveau cycle vital. Devenue conduit d'un souffle la corne se pérennise en outil musical. Le corps démembré - tel le cerf de Saint Eustache - attend l'unité retrouvée. Une vision mystique - plus païenne que religieuse toutefois - de la transsubstantiation donne à l'œuvre d'Erik Nussbicker une tonalité singulière parmi celles de ses contemporains.

C'est en effet aussi de parts éparses du corps que parlent certaines œuvres d'Annette Messenger comme Plaisir-Déplaisir. Mais il s'agit ici non d'un corps triomphant mais d'un corps interdit, interne, d'une plongée à l'intérieur de la machine célibataire. La transparence du Grand Verre permettait la vue radiographiée du désir, la pénétration du spectateur dans le corps même de l'œuvre, son parcours tout de rencontres, de frôlements furtifs donne au contraire au travail d'Annette Messenger un caractère physique, tactile qui accentue les matériaux mêmes de l'œuvre: tissus, kapok, tricot... c'est à une sorte de plongée dans une poche amiotique où se rencontrent en suspension des viscères plus ou moins identifiables, des colonnes vertébrales aux souplesse d'hippocampe qu'est invité le visiteur. Le caractère tout à la fois répressif et conjuratoire qu'Annette Messenger a mis en œuvre depuis les premiers travaux («Annette Messenger collectionneuse») devient ici expérience commune. Les miroirs suspendus, les filets qui parsèment l'œuvre sont autant de signes du piège qui transforme le spectateur/voyeur en ludion prisonnier du bocal qu'il croyait regarder. C'est dans la plus complète métaphore amoureuse, à l'intérieur du corps exploré que se découvre enfin le visiteur.

L'exploration du corps s'est enrichie en trois décennies

τρεις δεκαετίες πρωτόφαντων προοπτικών. Ήδη, στο προφητικό βιβλίο του Αντρέ Μαλρώ, Λάζαρος, εμφανιζόταν η ιδέα ότι η σκέψη δεν είναι, αντίθετα με το ουμανιστικό πρότυπο, πράξη του ατόμου, αλλά, καθώς μεταβάλλεται μέσω της χημείας του εγκεφάλου, το άτομο γίνεται αντικείμενο και όχι υποκείμενο του σκέπτεσθαι. Εκδιωγμένο από το κέντρο του κόσμου, το ανθρώπινο ον έχει πλέον καταντήσει κενό περιεχομένου. Στις φανταστικές ονειροπολήσεις της *Eve future* του Villiers de l'Isle-Adam, η αρχή της κλωνοποίησης προσέδωσε μια υπερρεαλιστική διάσταση. Σε αυτό που οι παραφορτωμένες επιτροπές δεοντολογίας λένε όχι, όλο και πιο χλιαρά, ο Gilles Barbier έδωσε υπόσταση μέσα από τα έργα του. Αναπαριστώντας πιστά τα δικά του χαρακτηριστικά, τα υβρίδια κάποτε τεράστιων αποφύσεων ή ζώων, οι κλώνοι του Barbier, όπως και η προβατίνα Ντόλυ, μοιάζουν στον δημιουργό τους, παρόλο που ένας σκόπιμος νανισμός τους προσδίδει ένα χαρακτήρα πιονιού, μια όψη «χειραγωγημένη», αντιρωϊκή, πολύ μακριά από την παραδοσιακή εικόνα του καλλιτέχνη. Αυτός ο προβληματισμός σχετικά με την ταυτότητα - και κατά συνέπεια σχετικά με αυτό που την ονομάζει - είναι, πέρα από τις διάφορες μορφές και τεχνικές που δανείζεται, το σταθερό σημείο στο έργο του Barbier. Αποτελεί, όποια και αν είναι τα σχήματα και τα υλικά που χρησιμοποιούνται, τη λογική συνέχεια ανάμεσα στις αντιγραμμένες σελίδες λεξικών και τους «διορθωτές της πραγματικότητας».

Στην πραγματικότητα, αυτό που κάνει ο Gilles Barbier είναι μια τέχνη του διάκενου: εξερευνά το πεδίο ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα - διανοητικό, κυριολεκτικό, οπτικό - ενός πραγματικού που αναγνωρίζεται στο εξής ως παγιδευμένο. Το χιούμορ, η χυδαιότητα, η απρέπεια, η γελοιοότητα, αποτελούν έκτοτε αντίστοιχους έμμεσους τρόπους να ανασηκωθεί ένα πέπλο σκιομένο, μπαλωμένο και λίγο κουρελιασμένο, από όπου κάθε νύφη είναι στο εξής απύουσα.

Αυτό το μεταλλαγμένο, ονειρεμένο σώμα, το κατ' αρχήν προϊόν της φαντασίας, η Orlan αποφάσισε να το εσαρκώσει. Ξεπερνώντας κάθε έννοια body-art, που έβλεπε στο σώμα του καλλιτέχνη το ίδιο το μέσον της δουλειάς του, η Orlan θεωρεί το σώμα της ως αποδέκτη και έκθεση/επίδειξη του έργου. Με τη βοήθεια διαδοχικών χειρουργικών επεμβάσεων - και ιδίως με την τοποθέτηση μοσχευμάτων στους κροτάφους με σκοπό να τονιστούν τα ζυγωματικά - η Orlan έπλασε ένα πρόσωπο που διαφέρει από την κλασική ομορφιά της αρχικής του μορφής και αποτελεί το αρχέτυπο μιας ενδεχόμενης μελλοντικής ομορφιάς. Κατ' αυτήν την έννοια, εμπίπτει στις τελετουργικές παραμορφώσεις - δεμένα πόδια των γυναικών στην Κίνα,

de perspectives inédites. Déjà dans le livre prémonitoire qu'est le *Lazare* d'André Malraux, apparaissait l'idée que la parole n'est pas, contrairement au modèle humaniste, le fait de l'individu, que, modifiable par la chimie du cerveau, celle-ci est pensée, bien plus qu'elle ne pense. Expulsé du centre du monde, l'être n'est plus qu'une enveloppe sans message. Aux rêveries fictionnelles de l'*Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, le principe de clonage a donné une dimension hyperréaliste. Ce que les comités d'éthique, débordés, refusent de plus en plus faiblement, Gilles Barbier, dans ses œuvres y a donné corps, reprenant fidèlement ses traits, les hybridants parfois d'appendices animaux, les clones de Barbier, à l'instar de la brebis Dolly, ressemblent à leur géniteur, même si un nanisme délibéré leur confère un caractère de pion un aspect «manipulable» et anti-héroïque bien éloigné de la traditionnelle image de l'artiste. Cette interrogation sur l'identité - et en conséquence sur ce qui la nomme - est par delà les formes et les techniques diverses qu'elle emprunte, le lieu constant de l'œuvre de Barbier. Elle forme, quels que soient le support ou les matériaux utilisés la suite logique entre les pages de dictionnaires copiées où les «correcteurs de réalité».

C'est en fait un art de l'interstice que pratique Gilles Barbier: explorer le champ entre les différents plans - mental, textuel, visuel - d'un réel désormais reconnu piégé. L'humour, la vulgarité, l'indécence, la dérision sont alors autant de biais pour soulever le voile déchiré, rapiécé et légèrement loqueteur, d'où toute mariée est désormais absente.

Ce corps mutant, rêvé, mais d'abord fictionnel, Orlan a décidé de l'incarner. Dépasant toute notion de body-art, qui voyait dans le corps de l'artiste le moyen même de son travail, Orlan considère son corps comme le réceptacle et l'exposition/ exhibition de l'œuvre. A l'aide d'interventions chirurgicales successives - et en particulier par la pose d'implants destinés à rehausser les pommettes sur les tempes - Orlan a modelé un visage différent de la classique beauté de sa figure initiale, archétype d'une possible beauté future, elle rejoint en ce sens les déformations rituelles - pieds bandés des chinoises, crânes aplatis des enfants mayas, élongation des cous et

πεπλατυσμένα κρανία των παιδιών των Μάγια, επιμήκνωση του λαιμού και των χειλιών σε ορισμένες φυλές της Αφρικής, κλπ. Η ψηφιακή εικόνα, επιτρέποντας την υβριδοποίηση δύο διαφορετικών ομοιωμάτων, της επιτρέπει να πάρει ορισμένα από αυτά τα στοιχεία και να τα εμφυτεύσει στο ίδιο της το πρόσωπο. Αυτή η δουλειά - μια από τις πλέον ριζοσπαστικές που έχει παραγάγει η σύγχρονη τέχνη - εντάσσεται ωστόσο ολοκληρωτικά στην παράδοση της μοντέρνας ζωγραφικής: δίνει υπόσταση σε αυτές τις μεταλλάξεις της ανθρώπινης μορφής, κάτι που είχε ξεκινήσει με τις Δεσποινίδες της Αβινιόν, όπου ο Πικάσο διέβλεπε ότι ο άνθρωπος θα μπορούσε να είχε δημιουργηθεί κατ' εικόνα και ομοίωση άλλων Θεών και να είχε γίνει έτσι συγγενής μιας απέραντης ανθρωπότητας.

Για σαράντα έξι χρόνια της ζωής του, ο Marcel Duchamp είχε αφήσει να εννοηθεί, χωρίς ποτέ να διαψεύσει ούτε και να επιβεβαιώσει αυτό το σημείο, ότι είχε σταματήσει να δουλεύει. Τη χρονιά μετά το θάνατό του, το 1969, η αποκάλυψη του *Etant donné: 1o la chute de l'eau, 2o le gaz d'éclairage* (1946-1966) απέδειξε ότι ο προβληματισμός του *Grand Verre* είχε στην πραγματικότητα συνεχιστεί και είχε περάσει σε μιαν άλλη διάσταση στη διάρκεια αυτών των χρόνων της φαινομενικής σιωπής. Αισχρά παρόν, αν και ακρωτηριασμένο, το σώμα έδινε μορφή στο μηχανισμό του πόθου, παρόλο που τα εμπόδια - πόρτα, τοίχος, κλπ. - εξασφάλιζαν τον ανικανοποίητο χαρακτήρα του. Αυτήν την ενσάρκωση που θέλησε ο Duchamp, και που μοιάζει με τον τρόπο της να ανοίγει το δρόμο στις μορφές της σύγχρονης τέχνης, ο προσεκτικός παρατηρητής, αν έκλεινε τα αυτιά του στην επαναλαμβανόμενη διαβεβαίωση ότι το ράγισμα στο *Grand Verre* σημείωνε το τέλος του έργου του Duchamp που περιερχόταν στο εζήξ σε αδράνεια, θα είχε μπορέσει να τη διακρίνει στις μικρές δουλειές με τις οποίες ο καλλιτέχνης φαίνεται να φρόντισε να οροθετήσει την πορεία του, από το *Prière de toucher*, 1947, έως το *With my tongue in my cheek*, όπου το εκμαγείο της παρειάς του Duchamp, κολλημένο πάνω στο σχεδιασμένο προφίλ του, δίνει διττή υπόσταση στην υπογραφή του καλλιτέχνη. Αυτή η ηθελημένη ειρωνεία είναι χωρίς αμφιβολία η καλύτερη απάντηση που μπορούν πράγματι να δώσουν οι καλλιτέχνες σε έναν στοχασμό που έχει περιέλθει έκτοτε στην Εποχή της υποψίας.

Daniel Abadie

des lèvres de certaines tribus africaines... L'image numérique, en permettant l'hybridation de deux modèles différents lui permet de reprendre en compte certaines de ces données pour les entrer sur son propre visage. Ce travail - l'un des plus radical qu'ait produit l'art contemporain s'inscrit pourtant dans la parfaite tradition de la peinture moderne: elle donne corps à ces mutations de la figure humaine commencée avec les Demoiselles d'Avignon et avec lesquelles Picasso entrevoyait que l'homme aurait pu être créé à l'image d'autres Dieux et devenir ainsi parent d'une humanité plus vaste.

*Pendant quarante-six ans de sa vie, Marcel Duchamp a laissé croire, n'infirmant ni ne confirmant jamais ce point, qu'il avait cessé de travailler. L'année après sa mort, en 1969, la révélation de *Etant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) montrait que la réflexion sur le *Grand Verre* s'était en fait poursuivie et était passée dans une autre dimension pendant ces années de prétendu silence. Obscènement présent, bien que tronqué, le corps donnait forme au mécanisme du désir, même si les obstacles - porte, mur.... - assuraient son caractère inassouissable. Cette incarnation, voulue par Duchamp, et qui semble à sa manière ouvrir la porte aux figures de l'art contemporain, le regardeur attentif, s'il s'était fait sourd à l'assertion répétée que la fêlure du *Grand Verre* marquait la fin de l'œuvre de Duchamp désormais contraint aux échecs, aurait pu en trouver les signes dans ces menus travaux dont l'artiste semble avoir besoin de baliser son parcours depuis *Prière de toucher*, 1947 jusqu'à «with my tongue in my cheek» où le moulage de la joue de Duchamp plaqué sur son profil dessiné donne doublement corps à la signature de l'artiste. Cette ironie revendiquée est sans doute la meilleure réponse que les artistes peuvent en effet donner à une pensée désormais entrée dans l'Ere du soupçon.*

Daniel Abadie